

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las

vanguardias

nº5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida

cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

nº10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Objetos de la crítica

Secciones y artículos [1. Relecturas de Kant]

La angustia entre creación e imitación:
perspectivas contemporáneas sobre la
teoría del genio

Analía Melamed



nº 7

nov.2010

semestral

 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios

Abstract

La exigencia de originalidad que a menudo debe enfrentar el artista lo pone en angustiosa relación consigo mismo y, sobre todo, con la tradición artística y con la autoridad de las obras maestras de la historia del arte. Proponemos examinar la oposición entre originalidad e imitación, que tiene una de sus bases teóricas más importantes en la noción kantiana de genio, a la luz de las repercusiones que ha tenido entre artistas, críticos y filósofos contemporáneos. De este modo pretendemos mostrar que, si bien Kant no desarrolló la cuestión de las condiciones sociales requeridas para la emergencia del genio, sin embargo, en la tensión entre originalidad e imitación, entre lo individual y lo establecido, se encuentra el germen de otra tensión contemporánea: la de libertad y alienación.

Palabras clave

Genio- Creación- Originalidad- Alienación

Abstract en inglés

The anguish between creation and imitation: contemporary perspectives about the genius theory

The demand for originality that an artist must often face places him in an anguishing relationship with himself and above all with artistic tradition and with masterpieces' masters of the history of art. We hereby propose to observe the opposition between originality and imitation that has its most important basis on the Kantian notion of a genius under the light of the impact that it has had among artists, critics and contemporary philosophers. In this way we strive to show that although Kant did not

develop the question of social conditions required for the emergence of a genius it is in the tension between originality and imitation, between what is individual and what is established that the germ of another contemporary tension(that of freedom and alienation) is found.

Palabras clave

Genious- Creation- Originality- Alienation

Texto integral

- 1 La noción de genio, surgida en el contexto del renacimiento y tomada por el romanticismo, tiene su expresión más acabada en *La crítica del juicio* de Kant, aún cuando ocupa unas pocas páginas. Se encuentran allí las bases de numerosas angustias -no sólo vinculadas al arte- sobre las que se erigen buena parte de las producciones teóricas y artísticas contemporáneas. Nos referiremos particularmente a las angustias derivadas de la tensión entre originalidad e imitación.
- 2 "*Genio* –dice Kant-es el talento (dote natural) que da la regla al arte". La actividad creadora (en sintonía con la perspectiva de sus otras dos críticas) impone al arte reglas de un modo que no estaba previsto, de manera que la obra del genio, que no se aprende según ninguna regla, tiene como cualidad principal la *originalidad*: "Todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al *espíritu de imitación*." (Kant [1790] 1973: 279). La originalidad, que consiste en proporcionar nuevas reglas al arte, es contraria a la imitación porque ésta se basa en la subordinación a reglas preexistentes. Asimismo, la obra original debe ser modelo, es decir, tener un carácter ejemplar que proporcione la medida o regla del juicio. En cuanto ejemplar, la obra tiene un doble papel, debe producir los criterios con los que debe ser juzgada y a la vez servir como fuente de inspiración a otros, aunque no de imitación. El genio, además, no puede enseñar científicamente cómo realiza sus productos, por tal motivo sólo hay genio en el arte y no en la ciencia (Kant [1790]1973: 278, 279). Pero frente al modo de ser progresivo de la ciencia, Kant señala el carácter limitado del arte derivado de la condición limitada del genio: éste se circunscribe a unos pocos individuos, su talento muere con él y no se puede saber cuándo la naturaleza dotará a alguien con un talento tal que proporcione nuevas reglas al arte.
- 3 Como puede verse, con la noción de genio Kant trata el problema de la creación artística y, puesto que mediante el genio la naturaleza da la regla al arte, trata también el vínculo entre arte y naturaleza. Más aún, liga dos términos que parecen en principio irreconciliables: la regla y lo individual, lo universal y lo singular. La creación consiste en la producción de una obra original de un modo, podría decirse, infundado, que no encuentra precedentes en otros artistas, por lo que genera una ruptura dentro del arte e impone nuevos criterios. En la biografía de Schiller, y en referencia al papel que tuvo la noción del genio en la época de Kant, Safranski, sostiene: "En la imagen del genio, una nueva generación formuló el despertar de la renovada conciencia de sí frente al mundo jerárquico, rígido y limitado de la tradición" (Safranski [2004] 2006: 53). Y de allí que desde el *Sturm und Drang* y el romanticismo, la idea de genio derivó en el culto de la personalidad como potencialidad creadora. La mistificación del genio, llevó, en palabras de Goethe en *Poesía y verdad*, a toda una masa de jóvenes geniales a perderse en lo "carente de límites". Pero es sobre todo la exigencia de originalidad la que tiene consecuencias determinantes en gran parte del arte de los últimos tres siglos, entre otras, en el anticonvencionalismo, en –como dice un crítico actual- la tentación a la herejía del arte moderno (Gay 2007) y hasta, como se puede ver en la afirmación de Goethe, en la asociación del artista con la locura.
- 4 Si para Kant la originalidad parece reservada sólo a algunos, dado el carácter no enseñable del arte así como la condición natural de su talento, podría parecer que éstos, los genios, permanecen en una suerte de aislamiento entre sí. Sin embargo, como señala Cassirer, Kant sigue a Lessing en la idea de que un genio sólo puede ser

revelado por otro, y que el carácter ejemplar de una obra de genio es lo que incita a la creación (Cassirer [1948] 1968: 376). Para tratar la peculiar relación entre obras y artistas utiliza el término sucesión, de la siguiente manera:

"Sucesión, referida a un precedente, que no imitación, es la expresión exacta para todo influjo que los productos de un creador ejemplar pueden tener sobre otros, lo cual vale tanto como decir: beber en la misma fuente en que aquel mismo bebió y aprender de su predecesor sólo el modo de comportarse en ello. Pero, entre todas las facultades y talento es precisamente el gusto el que, como su juicio no es determinable por conceptos y preceptos, está más necesitado de los ejemplos de lo que en la marcha de la cultura ha conservado más tiempo la aprobación, para no volver de nuevo a la grosería y caer otra vez en la rudeza de los primeros ensayos." (Kant [1790]1973: 263)

Sin admitir el progreso en el arte, no obstante esboza aquí Kant la cuestión de una historia del gusto y, más aún, la idea de que la originalidad requiere de predecesores, conforme a los cuales se determinaría. De manera que, aún cuando el genio es un don natural e imprevisible, su emergencia se daría, como condición necesaria aunque no suficiente, en relación con otros artistas y no sólo por esa incitación que pudieran ejercer otras obras ejemplares, sino porque la originalidad propia de la obra genial sólo puede medirse en referencia al arte establecido. Así que el arte sólo es posible dentro del arte. En este punto es que encontramos que en el camino hacia la creación, la relación entre artistas resulta necesaria y contradictoria. Y desde la perspectiva del artista creador no puede ser sino angustiosa: la certeza de sí de un artista sólo podría determinarse a partir de las obras de los demás, en una doble relación de afirmación y negación. La propia originalidad supone una ruptura con el arte establecido, con la autoridad artística, pero a la vez las obras del arte establecido funcionan como referencias. La obra original implica al arte anterior.

- 5 Entre los críticos contemporáneos, Harold Bloom ha desarrollado la idea de la angustia del artista creador vinculada a la búsqueda de autocercioramiento en relación con los modelos o artistas ejemplares. Esto lo lleva a considerar al genio como un artista fuerte. En lo que denominó *La angustia de las influencias*, Bloom se ocupa de la condena de los poetas a constatar sus más íntimos anhelos fuera de sí mismos, en otros poetas. Si la creación sólo es posible dentro del arte, se trata de la tarea inexorable de encontrar sus propios términos dentro del lenguaje de los otros, en el marco de una tradición artística en la que sólo un poeta fuerte puede sostener su lenguaje personal y transformarlo en un lenguaje necesario para las siguientes generaciones. Los artistas extraordinarios, los genios, serían también entonces aquellos que superan la contingencia, esto es, que responden con su obra a las siguientes preguntas: "¿Por qué debió escribirse este poema? ¿Por qué tenemos que leerlo, entre la enorme masa de poemas al alcance de la mano? ¿Quién se cree que es el poeta, después de todo? ¿Por qué su poema es?" (Bloom [1976] 2000:22). El artista fuerte impone su modo distinto de mirar, su lenguaje, sus sonidos, de modo que un "texto" poético no es una acumulación de signos en una página, sino un campo de batalla (Bloom [1976] 2000:17). Sobre esta lucha con la autoridad artística que se establece en la obra misma sostiene Bloom "La angustia de las influencias no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea – y creativa, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores" (Bloom [1973] 1991: 18). Y "La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico" (Bloom [1973] 1991: 21).
- 6 La recepción de la cuestión del genio y, en particular, de la exigencia de originalidad, más que desde la perspectiva del crítico de arte puede apreciarse con mayor nitidez desde el punto de vista del artista creador que reflexiona sobre el arte en su obra. En este sentido puede encontrarse en la novela *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, una relectura ficcional de la teoría kantiana del genio. Pero también es de sumo interés la forma personal y hasta paradójica con que Proust enfrentó la angustia de las influencias. Esta afinidad ha sido estudiada por el especialista argentino Julio César Moran, de quien retomo las líneas principales de interpretación (Moran 1994). En efecto, la novela puede ser leída como la búsqueda del autocercioramiento de la capacidad creadora por parte de un artista. Según Gerard Genette, los siete tomos en que se desarrolla su trama pueden ser resumidos en: "Marcel deviene escritor" (Genette 1972: 75) ^[1]. En la línea kantiana, la originalidad de las obras, su carácter innovador, constituye un aspecto fundamental de la estética de Proust ^[2]. Las obras de un artista conforman un universo único y singular, desconocido hasta el momento de su creación, por lo tanto es casi forzoso que la obra sea desconcertante para sus contemporáneos, incomprendida, y hasta rechazada, porque necesariamente la originalidad contradice los criterios y cánones establecidos en su época. Por eso compara la aparición de un artista original con una catástrofe geológica dentro del arte. Asimismo, puede verse el modo como retoma Proust el carácter ejemplar que encontraba Kant en las obras geniales en lo que sostiene sobre los cuartetos de

Beethoven: es la obra misma la que debe conformar su propio público, imponer los criterios según los cuales debe ser juzgada -una tarea que puede llevar décadas o siglos, o aún fracasar-. Pero el artista lanza su obra al porvenir. Por lo tanto, el reconocimiento siempre es posterior al artista original, quien, como se ve en episodios de *En busca del tiempo perdido* y también en muchos casos de la historia del arte, suele ser ignorado y hasta despreciado durante su vida. En la novela, los artistas ficticiales y aún los reales, son vistos como una dualidad: en la misma persona conviven el genio y el hombre común, que puede ser torpe e insignificante desde el punto de vista de la vida social y cotidiana, de modo que es un error frecuente de la crítica (Proust alude al crítico más famoso de la época, Sainte Beuve) juzgar al artista por el hombre. Para crear el universo único de su obra todo artista inicia un camino individual en el cual no pueden estorbar ni ayudar los esfuerzos de ningún otro. Y además, cuando crea, debe olvidarse de todo, porque -afirma Proust- lo que se sabe no es de uno. De modo que dado el carácter innovador y de ruptura con los criterios establecidos, no hay, ni puede haber, en la misma dirección de la concepción kantiana, enseñanzas o recetas para la creación.

- 7 Como decíamos, también la angustia de las influencias puede encontrarse en el camino de Proust hacia la conquista de sí como artista. En esta búsqueda utiliza un recurso curioso -si se tiene en cuenta su valoración de la originalidad como criterio estético-: la manera de enfrentar la autoridad artística, el peso de la tradición y la angustia de las influencias es la imitación, en particular, una técnica imitativa que se conoce como pastiche. Se puede decir que Proust fue un imitador genial y, más aún, que la imitación constituye un aspecto fundamental en su formación como artista. Si bien, como sostiene el especialista Jean Milly, la imitación es una disposición permanente en él, hay un "período de pastiches" en su génesis como artista, entre el año 1908 y comienzos de 1909 (Milly 1970). Es la época de los primeros esbozos de *En busca del tiempo perdido*, y cuando se debate entre escribir literatura o filosofía. Este es pues, también, el período de la escritura de la mayor parte de los pastiches de lo que se llama *El affaire Lemoine*^[3]. La elección de los modelos no es casual: son los escritores admirados por Proust, o el mencionado Sainte Beuve. Toma, pues, como objeto de imitación, pero también de burla, la tradición literaria, los autores venerados. En este contexto se entiende lo que, en una carta a Ramón Fernández, sostiene sobre el pastiche: "se trata para mí sobre todo de un asunto de higiene; es necesario purgarse del vicio natural de la idolatría y de la imitación." (Milly 1970: 37). Así, respecto de la "intoxicación flaubertiana" de la que se siente víctima, el pastiche tiene, dice, una virtud "purgativa, exorcizante." (Proust 1971: 586-600). Este poder curativo se debe al hecho de que permite mediante la imitación voluntaria suprimir la imitación involuntaria. Si la imitación puede ser la consecuencia no querida de la admiración, resulta necesaria por tanto su purificación en los pastiches. Paradójicamente, la enfermedad se cura con más enfermedad. El propósito de purificación muestra, también, que Proust advierte aspectos inconscientes en la creación, y una limitación de la intención del autor. Vemos, entonces, el valor ambivalente de la imitación: como camino hacia la originalidad pero también como técnica literaria, porque la terapia del pastiche no lo cura sino que, por el contrario -como se ve en la novela principalmente en la construcción de los personajes- lo convierte en un especialista. Mediante el pastiche, Proust introduce en la novela rupturas y perspectivas distintas, como el en el diario de los hermanos Goncourt, que aporta un nuevo punto de vista sobre los personajes y situaciones que hasta ese momento conocíamos solamente desde las conjeturas del narrador.
- 8 Si Proust encontró en la imitación, en las técnicas de la parodia y el pastiche, los medios para la desacralización de la autoridad, la búsqueda de su propio lenguaje y la constitución de su universo artístico, sin embargo, la imitación tiene un papel mucho más melancólico para otras estéticas contemporáneas. En efecto, lo que se sostiene es una imposibilidad de la originalidad, entendida como negación de lo establecido. Lo que encontramos entonces es la condena a la imitación, que equivale a decir la condena a producir réplicas del arte pasado.
- 9 Si bien Kant no desarrolló la cuestión de las condiciones sociales requeridas para la emergencia del genio, sin embargo, en la tensión entre originalidad e imitación, entre lo singular y lo universal, se encuentra el germen de otra tensión contemporánea: la de libertad y alienación (camino que profundizará Schiller en *Cartas para la educación estética del hombre*). Así como una persona moral sólo es posible en una comunidad de personas morales, análogamente podemos suponer que la posibilidad de expresar el talento creador por parte del genio y proponerse como modelo para los demás, supone una comunidad de hombres libres. En este punto conviene aclarar que Kant combate la imitación no sólo en la producción artística sino también en el juicio de gusto. Este juicio, de acuerdo a la tesis del desinterés, debe ser independiente de la existencia del objeto pero debe ser igualmente independiente del juicio de otros, por lo cual debe rechazarse todo sometimiento social del juicio de gusto. Es decir, los juicios estéticos son autónomos no sólo respecto a razones cognitivas o morales, sino también autónomos en el sentido de que no deben guiarse por la manera como los

demás juzgan. Debe ser cada uno quien juzgue con independencia. No se sigue de esto la interpretación de la autonomía como la pretensión de que el juicio de cada uno sea lo que prevalezca. Kant no sólo aboga por la autonomía, sino también por la intersubjetividad. Es más, para Kant será posible la autonomía únicamente si ella se sustenta en la intersubjetividad, esto es, en el "sentido común". Cuando se dice que algo es "bello", en primer lugar, no se está calificando un determinado objeto sino que se está expresando un sentimiento, y, segundo, ese sentimiento es de tal naturaleza que no puede confundirse con una mera reacción privada, exclusiva de una persona en particular o de un determinado grupo al que le agradan ciertas cosas y no otras. Por el contrario, el sentimiento es de tal calidad, que se puede esperar que todos reaccionen igual, esto es, se podría pedir el asentimiento de todos, si bien no hay garantía de ello.

10 La tensión libertad alienación se encuentra un tanto oblicuamente en la relación arte – naturaleza y en la necesidad de apreciar a esta última no sólo bajo la disección que realiza el entendimiento sino como una totalidad orgánica. En la visión de la naturaleza como arte puede apreciarse el propósito kantiano de que el modelo teleológico prevalezca sobre la explicación causal y mecánica. El arte es bello sólo en cuanto parece ser naturaleza e, inversamente, la belleza natural independiente de todo interés práctico amplía nuestro concepto de naturaleza, pues nos permite verla no como un mecanismo ciego sino como una ordenación artística, esto es, con una finalidad. En este sentido, el arte es como la naturaleza, la naturaleza es como el arte. Siguiendo la conexión entre arte y naturaleza, es preciso que, si la naturaleza produce espontáneamente, lo mismo suceda con la creación artística, de aquí el papel central de la figura del genio. Esto revela la preocupación por el peligro que significa una ciencia que siguiendo el modelo de la naturaleza como máquina, se convierta también ella en un mecanismo. Si bien Kant considera que la ciencia es superior al arte por su potencialidad emancipadora y de progreso, su posibilidad represiva esta sugerida en la *Crítica del juicio*.

11 La ciencia liberada a sí misma, y desarticulada de cualquier otro sentido ajeno a ella, proporciona la fuente de una angustia que ciertas corrientes del arte y la filosofía contemporánea han constatado, entre ellas la escuela de Frankfurt y en particular Adorno. Si bien en su *Teoría estética* Adorno se diferencia explícitamente de la estética kantiana fundamentalmente por considerarla subjetivista (Adorno [1970] 1983: 20-22), no obstante la presencia de Kant es fuerte en la crítica a la cultura de masas justamente porque ésta es el resultado de la subordinación del arte al mercado, es decir, la pérdida de autonomía. En *Mínima Moralia* se refiere de la siguiente manera a lo que denomina la miseria del arte en el marco de la racionalidad instrumental:

"Toda obra de arte tiene su contradicción insoluble en la "finalidad sin fin" con la que Kant definía lo estético, (...) al seguir, aun de forma mediada, el esquema previamente existente de la producción material y tener que "hacer" sus objetos, el arte no puede eludir en tanto que se asemeja a ella, la cuestión del para qué, cuya negación precisamente constituye su finalidad. Cuanto más se aproxima el modo de producción del artefacto a la producción material en masa, tanto más ingenuamente suscita aquélla mortal cuestión. Pero las obras de arte tratan de silenciarla" (Adorno [1951] 1999: 228)

Aunque, en la línea hegeliana, Adorno considera a la obra de arte en su concreción como expresión de la historia y de la sociedad, sin embargo conserva la idea de genio, ligada a su concepción del arte como expresión de lo no-idéntico. "Así participa- dice- el arte en ese carácter estético realmente histórico que,(...) hace que cuanto alguna vez pareció realidad, emigre a la imaginación gracias a la fuerza interior del genio y perviva en ella, consciente sin embargo de su propia falta de realidad" (Adorno [1970] 1983: 159). La obra de arte es el lugar de lo que resiste a ser racionalizado o generalizado, lo no-idéntico, el sufrimiento individual pero también el único vestigio de la posibilidad emancipatoria. De modo que la obra exige no un yo débil o adaptable sino, como dijo, la fuerza interior de un yo autónomo. Podría decirse que el genio es una suerte de representante de un yo social reprimido. Mediante el genio "cosas o situaciones extraestéticas" se expresan en la obra de un modo enigmático, esto es, dicen algo y a la vez lo ocultan (Adorno [1970] 1983:150). "El espíritu de las obras no está en las intenciones sino en el carácter enigmático. La praxis de ciertos artistas importantes tiene realmente afinidades con el enigma" y "el carácter enigmático es algo que en arte aparece de un salto". El genio sería, para Adorno, ese salto al enigma, a la promesa quebrada de felicidad. (Adorno [1970] 1983:181)

12 En el contexto de lo que Adorno denomina la dialéctica de la ilustración, donde la lógica de la razón instrumental y su expresión en la tecnología se imponen en todas las dimensiones de la vida, donde el fetichismo de la mercancía rige las relaciones humanas, la posibilidad más cierta que puede caberle al arte y al artista es la de la

afirmación de lo establecido por su imitación. Por otra parte, la sociedad de masas, tal como se desprende de los análisis de la teoría crítica, es la negación a la idea y a la posibilidad misma de expresión, pues la noción de la espontaneidad creadora, remite a la individualidad y la libertad, a la contradicción de lo dado. La cultura de masas, desde la perspectiva de Adorno es, como dijimos, la consagración de la imitación, tautología del mundo.

"...la obra mediocre ha preferido siempre semejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a puro estilo, traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social". (Adorno, Horkheimer [1947] 1987: 158)

13 También en los teóricos del llamado posmodernismo encontramos otro modo de resignación a la imitación. Así puede leerse en el texto de Frederic Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo":

"De aquí, una vez más, el pastiche: en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado."(Jameson [1983] 1986:170)

Me pregunto finalmente si no puede considerarse esa melancolía posmoderna también deudora de la no menos melancólica expresión del propio Kant cuando escribe: "...hay un momento en que el arte se detiene al recibir un límite por encima del cual no se puede pasar, límite quizá desde hace tiempo ya alcanzado y que no puede ser ensanchado". (Kant [1790]1973: 280) Ligada a la idea de la muerte del autor, la estética contemporánea rechaza la noción de genio. El arte de genio, entendido como expresión de una individualidad que en su obra, al mismo tiempo, niega y afirma el arte precedente, parece haber encontrado, en efecto, su límite. Nos quedaría, entonces, por enfrentar una nueva angustia: la del eterno retorno de lo mismo.



Notas al pie

- [1] "...l'*Odyssée* ou la *Recherche* font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels que *Ulysse rentre à Ithaque* ou *Marcel devient écrivain*".
- [2] Como señala Moran, se encuentra aquí también la conexión con Schopenhauer a su vez influido por Kant. (Moran 1994: 404)
- [3] Según Gerard Genette el pastichees un tipo particular de relación entre textos en el cual un texto, hipertexto, imita el estilo de otro, hipotexto, modificando su contenido y sin función satírica. Esta es la diferencia fundamental entre parodia y pastiche: en estos últimos prevalece la función crítica sobre la función satírica, aunque en los pastiches de Proust, siempre hay un tono de ironía burlona. (Genette 1982)



Bibliografía

Adorno, TH. (1951) *Minima Moralia*. Madrid: Taurus, 1999.
- (1970) *Teoría estética*. Madrid: Orbis, 1983.
Adorno, TH., Horkheimer, M. (1947) *Dialéctica del iluminismo*. Bs. As.: Sudamericana, 1987.
Bloom, H. (1991) *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- (2000) *Poesía y represión*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
Cassirer, E. (1968) *Kant, vida y doctrina*. México: F.C.E.
Gay, P. (2007) *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*.

Barcelona: Paidós.
Genette, G. (1972) *Figures III*. París: Seuil.
– (1982) *Palimpsestes La littérature au second degré*. París: Ed. du Seuil.
Jameson, F. (1986) "Posmodernismo y sociedad de consumo" en Foster, H. (comp.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós
Kant, M. (1790) *Crítica del Juicio Prolegómenos a toda metafísica del porvenir y Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Porrúa, 1973.
Melamed, A. (2007) "Marcel Proust: imitación, originalidad y aprendizaje artístico" en *Bachillerato de Bellas Artes. Ideas para una nueva educación*. La Plata: UNLP.
Milly, J. (Ed.) (1970) *Les Pastiches de Proust*. París: Armand Collin.
Moran J. C. (1994) *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. La Plata: Fahce, UNLP.
– (1994) "La concepción de Marcel Proust sobre el progreso en el arte" en *Actas VII Congreso Nacional de Filosofía*, Río Cuarto, p. 404
Proust, M. (1971) "A propos du 'Stylo' de Flaubert" en *Essais et articles en Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*. París: Pléiade. 586-600.
Safranski, R. (2006) *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets.



Autor/es

Analía Melamed es Doctora en Filosofía por la UNLP. En esa universidad es docente en las facultades de Humanidades y Cs. de la Educ, de Periodismo y Comunicación Social y en la Maestría de Estética y Teoría de las artes de la facultad de Bellas artes. Tiene numerosos artículos y capítulos de libros en publicaciones especializadas y de divulgación.

analiamelamed@hotmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar